



Universitat de Lleida

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10459.1/70705>

The final publication is available at:

<http://hdl.handle.net/2437/232829>

Copyright

(c) Figuerola, DE Francia Tanszék, 2016

Eugène Dabit ou la réécriture de soi

Carme Figuerola
Universitat de Lleida

L'écriture de l'autodidacte que fut Eugène Dabit se situe aux années trente, à une époque où, pour parler avec Antoine Compagnon¹, le champ du roman manque d'un courant esthétique dominant. Souvent classé parmi les files du populisme, l'auteur a toutefois été rétif à accepter cette catégorie sans nuances.

Le discours de cet écrivain se caractérise par une tendance formelle qui se fait écho de l'air du temps : la présence du moi. Jean-Yves Tadié² remarque que pour le romancier du XXe siècle l'œuvre devient un moyen pour se construire une identité. L'énonciation accède donc au cadre de l'énoncé par la présence de la première personne. Tel est le style de Gide, de Genet ou de Céline sans mépriser l'exemple magistral de Proust. Il n'est pas étonnant de voir Eugène Dabit s'aligner sur cette pratique, surtout lorsqu'on connaît son admiration pour l'auteur de *Paludes* et son amitié pour celui qui donna le *Voyage autour de la nuit*.

Cette analyse a pour but de déceler sur comment Dabit recrée sa propre personnalité derrière ses ouvrages et à quel point une telle présence détermine la structure des récits: *Hôtel du Nord* le montre comme le fils des Lecouvreur ; *Villa Oasis* le dépeint faufile dans la fiction à travers Etienne Arenoud; *Petit-Louis* met en scène les péripéties d'un tel Louis Décamp dont l'identité cache celle de Dabit; *Un Mort tout neuf* reprend des épisodes marquants de sa vraie vie (de la croix de guerre 1914-1918 aux métiers successivement développés) et déguise son auteur sous les traits de Gaston; *Faubourgs de Paris*, *Ville Lumière* convoquent un ensemble de textes où le narrateur coïncide avec l'auteur et s'exprime encore avec le « je »; dans *Train de vies*, aux récits de fiction vient s'ajouter son « Témoignage » qui, par la date de publication, constitue une sorte de testament littéraire. Les différentes formes d'une telle omniprésence instaurent plusieurs degrés d'identification entre l'auteur et le narrateur qui ne sont pas sans conséquence, surtout dans les récits où il emploie la première personne car il bénéficie de l'ambiguïté que ce *je* impose. Cette position répond à l'idée de l'écrivain sur son dessein qu'il estime devoir s'accorder aux soucis l'humanité. Ainsi l'exprime-t-il dans son *Journal intime* :

*Encore s'intéresser à soi? Cela ne vaut, que si on retrouve le général et le drame de notre temps. Ainsi en est-il, lorsque j'entreprends d'écrire une œuvre. Sans doute, je la nourris de mon moi, mais je ne sais plus m'y reconnaître. Je sers la vie, la recrée, tente d'approcher des hommes, et ainsi m'éloigne de ce besoin d'écriture, ne travaille point gratuitement. Car chacun de mes livres fut comme ma respiration même, aussi naturel, et lié à moi intimement.*³

Ces arguments évoquent une démarche qui a été typifiée du point de vue théorique. Dans son étude sur les rapports entre l'auteur et les personnages⁴ M. Bakhtine note que pour atteindre le

¹ M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal et J. Noiray, A. Compagnon, *La littérature française. Dynamique & histoire II*. Paris, Gallimard, 2007, pp. 679-680.

² Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 9.

³ Eugène Dabit, *Journal intime. 1928-1936*, Paris, Gallimard, 1989, p. 72.

⁴ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 39-42.

stade du complet achèvement l'auteur doit devenir autre par rapport à lui-même, il doit se contempler avec les yeux d'un autre. Dabit met en lumière cette disposition dans *Petit-Louis*: certes, les expériences racontées appartiennent au domaine de l'autobiographie. En font foi les nombreux commentaires à Roger Martin du Gard dans leur correspondance échangée. Cela n'empêche à notre écrivain de parler de son Louis Decamp à la troisième personne, le considérant comme quelqu'un d'étranger à lui, lui donnant une vie propre et lui aménageant ses expériences. Même si le lecteur ne trouve pas de sous-titre qui indiquerait le genre de l'ouvrage, c'est en vertu de cette distance qu'on peut l'envisager en tant que roman. Par ailleurs, une lecture facile permettrait d'estimer que par les dimensions que le conflit de 1914 acquiert dans *Petit-Louis* -les trois quarts du livre-, il s'agit d'un témoignage de guerre. L'auteur lui-même le suggérait à son mentor Martin du Gard quand il lui avouait ses hésitations pour le choix du titre et qu'il proposait « Une prise de conscience » afin de synthétiser l'esprit régnant dans l'ouvrage. Dès nos jours Maurice Rieuneau renforce l'attribution d'une telle catégorie le qualifiant de « livre de souvenirs »⁵. A la différence des autres récits de guerre, la conflagration n'entraîne pas ici d'épisodes touchant l'exceptionnel. Au contraire, elle se veut un allongement de la vie misérable que les petites gens, les humbles sont forcés de supporter.

Quant au dédoublement dont parlait le critique soviétique, il se déploie par le biais d'un motif largement utilisé par Eugène Dabit tout le long de son oeuvre: le regard dans la glace. Le romancier construit un monde dont les créatures manifestent très souvent le besoin de se contempler. Toutefois leur miroir rend rarement une image « fidèle ». En revanche, ils y voient ce qu'ils ne sont pas mais qu'ils aimeraient devenir. Prenons quelques exemples, à commencer par l'ouvrage le plus connu, *Hôtel du Nord*. L'un de ses aspects le plus loués tient à l'originalité de sa structure: composé de plusieurs tableaux on manquerait à la réalité d'attribuer à un personnage ou un autre le rôle de protagoniste. Certains critiques contemporains y ont décelé des « tranches de vie » répondant à un nouveau concept de réalisme qui s'intéresserait au Paris des faubourgs. À notre sens, telle catégorie ne correspond pas avec la forme de l'ouvrage. Tout d'abord parce que le regard sur les créatures est trop fugace : on méconnaît même les événements qui déterminent leurs existences. Ces êtres ne font que passer, on ne les voit que rarement à leur activité journalière, la plume de l'auteur se concentrant plutôt sur leurs mièvres loisirs. En deuxième instance la volonté de son créateur ne vise pas à approfondir dans la psychologie des individus. En contrepartie il tient à fournir des images, des flashes, susceptibles d'évoquer une atmosphère : le ton du narrataire le rapprocherait du reportage plutôt que du roman. Ce trait se confirme par l'absence d'une intrigue solide qui rallie les vies. Dans ce cadre la contemplation dans le miroir se concrétise auprès des personnages ayant plus d'emprise. C'est le cas de Renée. Fille de la campagne, orpheline, sans d'autres biens qu'une valise d'osier, cette jeune enfant se laisse séduire par les promesses d'un galant et s'enfuit avec lui à Paris.

⁵ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français, 1919-1939*, s.l., Klincksieck, 1974, p. 270-274.

Après un premier temps de bonheur Trimault remplace ses délicatesses par l'indifférence, ou ce qui est pire, des maltraitements. Toutefois, Renée se contente de ne vivre que pour lui. A cause de ce désir de lui plaire avant tout, elle cherche dans la glace les atouts dont elle manque:

Par un obscur besoin de s'émerveiller, elle restait devant l'armoire à glace à s'éblouir de son visage. Elle inventait de nouvelles coiffures, et chaque jour se fardait un peu plus. Son corps lui causait des surprises. Elle aimait à le comparer aux nudités des cartes postales qu'elle volait dans les poches de Trimault. Ces rapprochements l'exaltaient puis lui inspiraient une jalousie torturante⁶.

A force de se regarder, la glace devient un moyen de se transporter dans le rêve de la séduction. D'ailleurs cet acte se produit à des moments essentiels. Pour la plupart de créatures cet acte précède un événement significatif dans le parcours existentiel des individus. Pensons à Denise et à Adrien. Tous les deux cherchent dans le miroir une assurance qui, comme un contrepoids balançant leurs mièvreries, devrait les affirmer dans leur entreprise érotique. Comme il en était dans les contes de fées, les personnages consultent la glace pour y retrouver leurs songes. Mais le spectateur muet qu'est le lecteur sait que le miroir ne rend qu'une image inversée de la réalité qui dénonce la vraie nature de l'individu, en particulier s'il s'agit d'une femme, vu l'importance que les romans de Dabit accordent au regard féminin et à sa signification.

L'écriture de Dabit évoluant vers une plus accentuée dénonciation sociale, *Villa Oasis* utilise le motif de la glace avec plus de force. Hélène, cet enfant trouvé dont les origines rappellent tant de héros de la littérature populaire surtout pour ce qui touche à son « secret »⁷, est en quête de son affirmation comme membre de sa nouvelle famille. Vivant comme une étrangère dans le cercle où elle vient de débarquer, elle cherche à acquérir de la désinvolture en imitant devant la glace les gestes de sa mère. A nouveau, la glace reflète l'altérité de son être, elle montre l'image de ce qu'elle n'est pas, mais de ce qu'elle se propose de devenir. Ainsi, à son retour de chez les Arenoud, « Hélène s'apercevait dans une glace, les pommettes vives, les yeux ardents; elle n'était plus lasse, la présence de son cousin la fortifiait »⁸. Le mirage auquel se laisse prendre l'héroïne reste d'autant plus éloquent que la construction de l'intrigue impose une antithèse entre les manières simples et saines des Arenoud et celles des Monge, corrompues par l'abus de l'argent. C'est en compagnie des premiers qu'Hélène, même si de manière illusoire, a l'air de récupérer ses forces nécessaires pour s'insérer dans son nouveau monde.

Quant à Irma, la dénonciation de l'auteur devient manifeste: il la fait passer devant la glace avant de rejoindre le cortège funèbre de sa fille. Une rapide conclusion donne fin à son dégoût de la robe livrée par la couturière: elle devra en acheter une autre, « voilà tout! ». Ce passage dénonce ce désir du paraître blâmé depuis le sous-titre qui oriente la lecture de l'ouvrage. Par

⁶ Eugène DABIT, *Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1999, p. 35. Dorénavant cette œuvre sera désignée par *HdN* suivi du numéro de page.

⁷ Élevée par une famille pauvre elle subit une vie minable, mauvais traitements inclus, jusqu'à ce qu'elle est retrouvée par sa vraie mère.

⁸ *Villa Oasis ou Les Faux Bourgeois*, Paris, Gallimard, 1998 [1932], p. 56.

cette volonté d'étalage le regard dévoile la ridicule aspiration de posséder, de nier ses vraies origines afin de s'affirmer dans un niveau social supérieur. Son mari Julien reçoit un traitement identique. Vers la fin de ses jours, lorsque le bonheur conjugal décline, il invite sa famille, les Arenoud. Réunis autour d'une table loin d'être conviviale, l'hôte puise sa force du message transmis par le miroir:

Il s'apercevait dans une glace, les épaules larges, la poitrine bombée, et les dominant tous comme un père. Il posa les poings sur la table, solidement: il n'était pas encore fini! Des copains du Café des Courses riaient de lui, peut-être qu'il les enterrerait tous. Jamais il n'avait mangé avec un pareil appétit, dormi autant. [...] Depuis un temps, il se montrait énergique, volontaire, homme à poigne, enfin! (VO, 193-194)

L'ironie ne surprend pas le lecteur avisé du roman qui relève l'euphémisme présent dans cette « poitrine bombée » se rapportant au « gros ventre », métaphore par laquelle Dabit porte habituellement allusion à ce besoin matérialiste de flatter sa vanité.

Mais là où le thème de la glace joue un plus beau rôle c'est dans le passage où Julien, lors de son réaménagement de la maison après le décès d'Hélène, remplace le miroir d'au-dessus de la cheminée par une photographie de la jeune fille morte. Il nous est impossible de prouver à coup sûr l'empreinte de Zola pour cet épisode. Pourtant, et en sauvant les distances dans le traitement, il ne serait pas impossible que Dabit s'inspire des lectures réalisées pendant sa jeunesse et donne un écho intertextuel aux péripéties de la fiction. Dans *Thérèse Raquin* Zola aussi avait joué avec le thème du portrait qui envahissait de sa présence l'intimité des vivants pour les séparer, pour miner ses rapports de façon à une vengeance *post mortem*. Ici, le souvenir d'Hélène vient aussi détruire le bon fonctionnement de cette association constituée par Julien et Irma. Malgré tout, à la différence de son prédécesseur, le portrait ne fait que poursuivre la malheureuse influence que la jeune fille avait suscitée de son vivant. Au sein du pacte entre les deux époux, l'intrusion de ce membre étranger est funeste au point de les conduire à la mort. De ce point de vue, il n'est pas sans relief que la glace leur permettant de rêver à leur affirmation bourgeoise, soit détrônée par l'élément qui leur rend une image exacte, la vraie conscience de leur identité.

Quelque peu différent se veut l'usage du miroir dans *Petit-Louis*. La glace est ici employée pour marquer les jalons essentiels dans cette « prise de conscience » du protagoniste. À notre avis, Dabit emploie un tel recours pour indiquer la fin des étapes qui successivement constituent ce parcours initiatique auquel est soumis le personnage éponyme. Petit-Louis enregistre ainsi les changements subis dans sa peau et laissant suite à un nouveau « je ». Il se redécouvre dans une nouvelle représentation revêtant les signes extérieurs des adultes après le foisonnement d'expériences: son embauche au Nord-Sud, sa première cigarette, la dégustation de son premier alcool, son premier « grand » salaire.

Un deuxième palier réside dans la découverte de l'amitié par le moyen de personnages comme Jacques Collin et Lemoigne. Reste alors en arrière l'arrivée de Petit-Louis au front, son désespoir le menant presque au suicide. A cette occasion, il a surmonté son aspect de « bleu », il a atteint une certaine maturité dans l'ambiance de guerre.

Enfin précédant la clôture du roman, le narrateur confirme son évolution : « Debout, je me regarde dans la glace. Je gonfle la poitrine. Je suis un homme. J'ai l'avenir devant moi » (*PL*, 253). L'éclat d'espoir et de joie de ce jeune homme qui attend son père témoigne une certaine dose d'ironie de la part de l'écrivain. Alors que le lecteur assiste à son sacre comme individu et comme pièce d'un engrenage social, sa confiance en un monde meilleur est d'autant plus amère que l'histoire a montré un résultat contraire. À l'époque où il écrit ces propos, on sait que le changement que les hommes attendaient de la guerre se trouve fort loin d'être arrivé, ce qui désautorise l'espoir de Petit-Louis.

Bref, pour les personnages d'Eugène Dabit la glace accomplit une fonction parallèle à celle de l'écriture vis-à-vis du romancier. C'est derrière son tain qu'ils cherchent leur âme tout comme l'auteur se cherche à travers son écriture. Certes, *Hôtel du Nord* et *Petit-Louis* privilégient la troisième personne de façon à ce qu'on a du mal à attribuer les pensées à Eugène Dabit lui-même. Cette dissimulation ne cache pourtant pas sa volonté d'être présent dans ces récits. Même si spectateur discret, Eugène Dabit s'installe parmi ses marionnettes, toutes elles deviennent ses semblables, à en juger par sa propre réflexion énoncée quelques années après :

Le destin m'a fait longtemps vivre et travailler à l'Hôtel du Nord. J'y ai vu arriver un à un les personnages de mon livre, je les ai vus partir, et plus jamais ne les ai rencontrés. [...] Un nom? Pas toujours. Et c'est alors que me vient le désir de les faire revivre, de les comprendre, de les aimer, moi qui leur ressemblais un peu, aussi de m'effacer devant eux, de les montrer nus, simples, confiants.⁹

La démarche auprès de ces personnages, ne se correspond-elle pas avec la recreation de soi dans les touches biographiques qui sèment ses pages?

⁹ Eugène DABIT, *Ville Lumière*, Paris, Le Dilettante, 1989, p. 20.